

l
a
s
lí
n
e
a
s
q
u
e
h
a
b
l
a
n

y los
sonidos que
gritan



Universidad
de La Laguna

Natalia Calero Pérez

Trabajo de Fin de Grado
Bellas Artes | Transdisciplinares

Tutorizado por Adrián Alemán Bastarrica y Ramón Salas Lamamié de Clairac

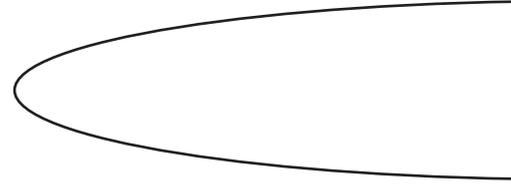
2024

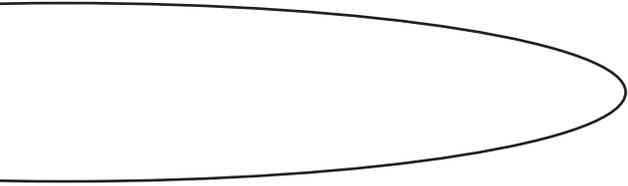
“La interpretación perfecta no es la que sigue las reglas al pie de la letra,
sino la que se atreve a romperlas para encontrar una nueva verdad.”
(Glenn Gould, 1984)

Agradecimientos

a mi familia, pareja y amigos por el apoyo incondicional
a mis compañeras y profesores de arte y música por la constante inspiración
y a los que en el cole me decían que dibujaba bien

índice





introducción	9
componer	15
tócame	31
natalia, lee!	57
instrucciones para	75
bibliografía	89

Mi investigación se inspira en la propuesta de Adorno de volver el “lenguaje contra el lenguaje”. En su *Dialéctica del Iluminismo* (1944), escrita junto a Max Horkheimer, Theodor W. Adorno plantea esta estrategia disruptiva que resulta crucial en el panorama artístico de la Modernidad. Incluso la transformación cultural postmoderna, que ha desafiado profundamente las convenciones establecidas y ha redefinido nuestra comprensión y relación con el arte, activando un espacio donde todas las certezas pueden ser cuestionadas, se alimenta a menudo de la crítica adorniana a la vocación representativa del lenguaje.

Desde la práctica artística, en la frontera entre el modernismo y la modernidad surgieron reflexiones que abarcan desde el formalismo lingüístico y musical hasta movimientos como el Grupo Zaj y Fluxus, que han permitido la emergencia de lenguajes alternativos a través de un arte que abraza la incierta relación entre el significante y el significado como una fuente de posibilidades creativas. En este contexto, adoptando un enfoque crítico que parte de la desautomatización como estrategia de reconfiguración, los textos y dibujos que acompañan las obras no aspiran tanto a explicarlas como a funcionar como dispositivos interpretativos autónomos, cuestionando y reinterpretando continuamente las narrativas establecidas en el arte contemporáneo.

En esta línea, mi trabajo se posiciona en la intersección entre la crítica cultural y la experimentación estética, explorando cómo el lenguaje, utilizado contra sí mismo, puede servir como una herramienta antiideológica para desafiar las normativas establecidas y abrir nuevos espacios para la reflexión y la innovación. Mi trabajo se ubica de tal manera que puja y vacila, tratando de aumentar el valor de algo que se pone en licitación; esforzándose por superar obstáculos y buscar consideración en un ámbito que valora la forma como un mecanismo para retardar la aparición del significado.



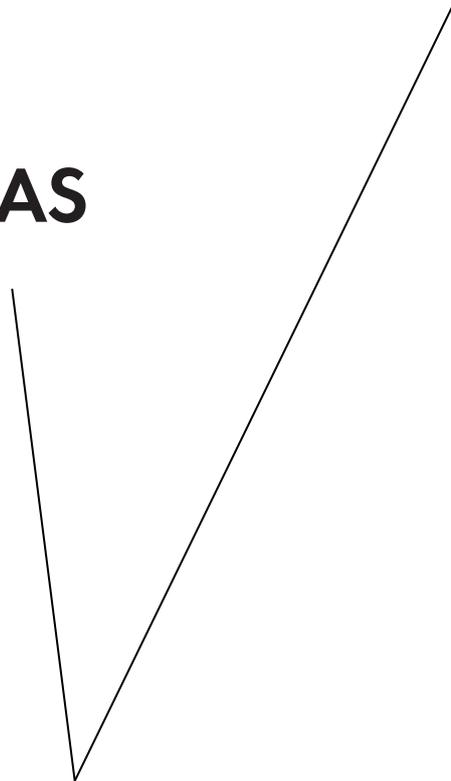
My research is inspired by Adorno's proposal to turn "language against language." In his *Dialectic of Enlightenment* (1944), written with Max Horkheimer, Theodor W. Adorno presents this disruptive strategy, which proves crucial in the artistic landscape of Modernity. Even the postmodern cultural transformation, which has deeply challenged established conventions and redefined our understanding and relationship with art, activating a space where all certainties can be questioned, often draws on Adorno's critique of the representational vocation of language.

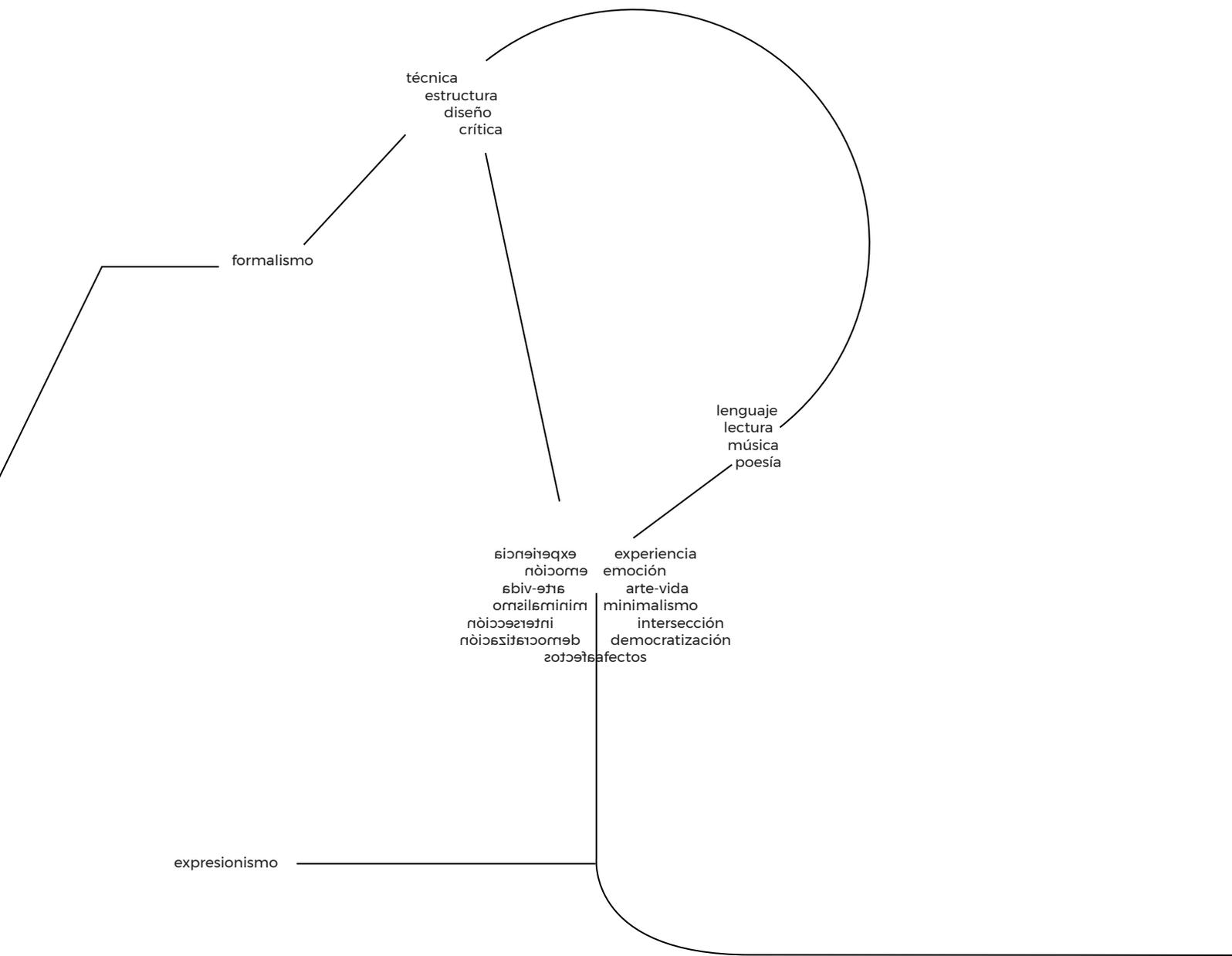
From an artistic practice perspective, reflections have emerged at the intersection of modernism and modernity, encompassing everything from linguistic and musical formalism to movements like Grupo Zaj and Fluxus. These have enabled the emergence of alternative languages through art that embraces the uncertain relationship between the signifier and the signified as a source of creative possibilities. In this context, by adopting a critical approach based on deautomatization as a reconfiguration strategy, the texts and drawings that accompany the works aim not so much to explain them but to function as autonomous interpretive devices, continually questioning and reinterpreting established narratives in contemporary art.

In this vein, my work positions itself at the intersection of cultural criticism and aesthetic experimentation, exploring how language, used against itself, can serve as an anti-ideological tool to challenge established norms and open new spaces for reflection and innovation. My work is positioned in such a way that it bids and hesitates, striving to increase the value of something being auctioned; it endeavors to overcome obstacles and seek consideration in a field that values form as a mechanism to delay the emergence of meaning.



**PALABRAS
CLAVE**







de base con distancia so músculos
puntos de color

con el vaivén a retracción

Ser eterno

cuando los niños aprietan el botón del orden

c o m p

oner

La exploración del formalismo literario y musical, así como del expresionismo, revela un enfoque donde la forma y la estructura son tan importantes como la expresión emocional. En las últimas décadas, el arte ha sido caracterizado por un contenido político y documental, en respuesta a un mundo cada vez más fragmentado y caótico. Sin embargo, el surgimiento del giro afectivo ha impulsado a muchos a reconsiderar la centralidad del lenguaje, viéndolo como una herramienta de sometimiento a la realidad. Este movimiento aboga por una forma de expresión que prioriza las emociones y las experiencias afectivas sobre la racionalidad lógica.

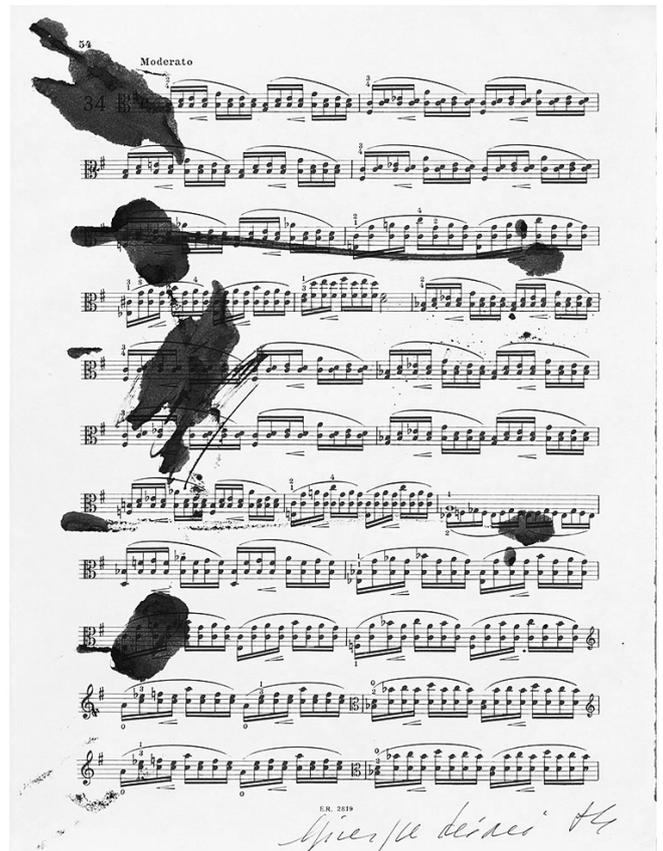
La crítica al lenguaje como instrumento de dominación se refleja en la necesidad de explorar formas alternativas de expresión que sean más auténticas y menos funcionales. La integración del arte en la vida cotidiana, promovida por movimientos como ZAJ y Fluxus, también sugiere una reevaluación de las barreras entre arte y vida, proponiendo una visión más holística y democrática de la creatividad. La música de Morton Feldman, con su énfasis en el tiempo y el espacio, y la obra de Glenn Gould, con su interpretación idiosincrática y precisa, ilustran cómo la exploración de la forma y la estructura puede llevar a nuevas formas de expresión emocional y estética. La obra de Bach, con su complejidad contrapuntística, y la simplicidad minimalista de Satie, muestran cómo diferentes enfoques formales pueden generar una profunda resonancia emocional.

Al establecer conexiones novedosas y poco convencionales entre estrategias, preocupaciones y resultados diversos, se invita a reconsiderar la relevancia de una serie de prácticas que el arte contemporáneo ha absorbido hasta el punto de naturalizarlas, a menudo despojándolas de espontaneidad y vaciándolas de su pragmatismo. Un ejemplo de esto es la idea de creación permanente defendida por Robert Filliou en algunos de sus textos, que hoy en día es adoptada por las industrias creativas y los departamentos de marketing. Al convertir la vida en objeto de la economía política, buscan hacer deseable la lógica y la violencia neoliberal, constituyendo una forma de extracción de recursos y energías que no son solo naturales.

Fluxus puede que haya sido un punto de inflexión en cómo las estrategias del arte contemporáneo han sido y son utilizadas para concebir formas de explotación cada vez más sofisticadas, dicho debate resulta demasiado esencialista y alejado de las intenciones irreverentes y revolucionarias de los escritos de La Monte Young. Más interesante parece partir del carácter internacionalista de un movimiento que fue ganando adeptos en países como la España franquista, donde el grupo ZAJ aportó sensibilidad en los conciertos, acciones y poesías cotidianas de Juan Hidalgo y Esther Ferrer.



Composición III (concert), Wassily Kandinsky, 1911



Spartito, Giuseppe Chiari, 1984

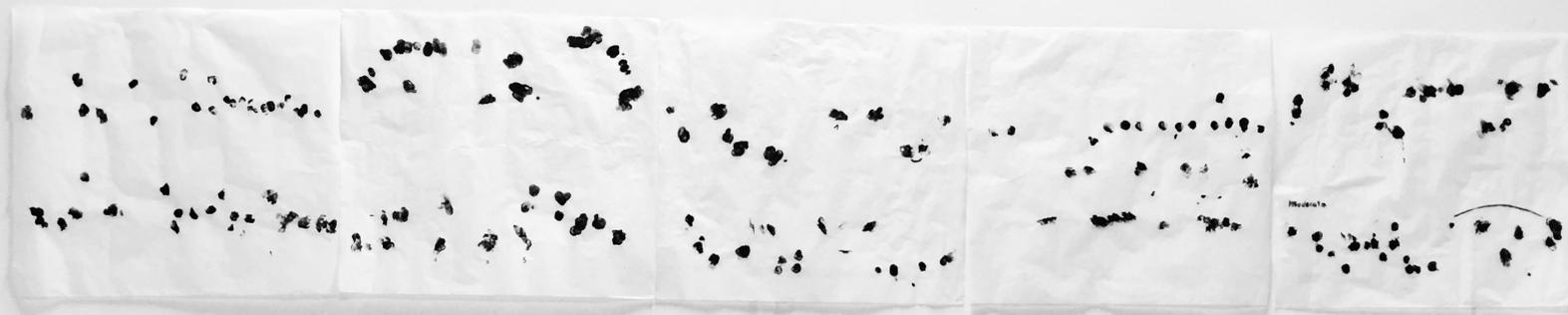
MUSICA PARA UNA PLUMA ESTILOGRAFICA

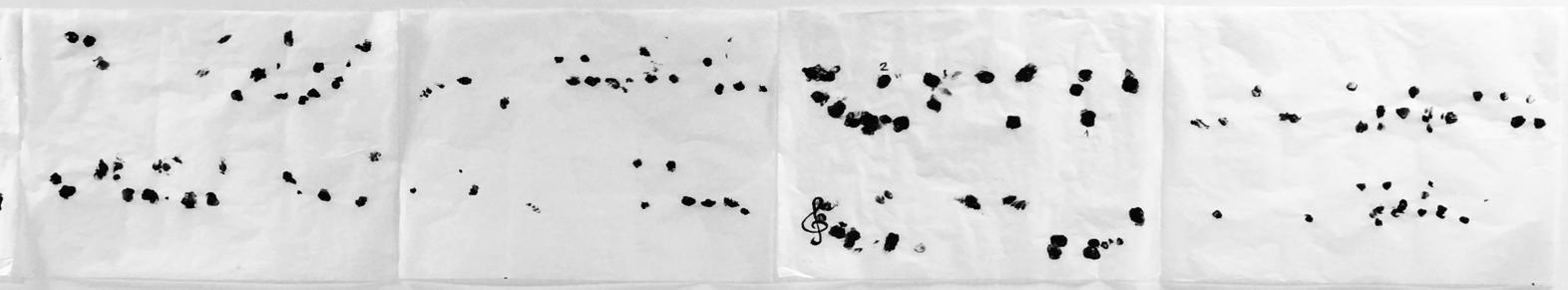
Se puede empezar en cualquier punto.
El tiempo de duración es indeterminado.
La pluma puede ser de cualquier marca y modelo.

- golpe con el plumin
- golpe con la parte opuesta al plumin (coronación de la caperuza)
- ⊙ golpe con la parte alta de la pluma (con el capuchón puesto)
- ⊕ golpe con la parte baja de la estilográfica

JOSÉ CORTÉS
madrid 1965

Música para una pluma estilográfica, José Cortés, 1965







Composición I
Tinta negra sobre papel vegetal
Medidas variables
2022



El formalismo ruso del siglo XX, se atrevió a mirar el arte desde una perspectiva totalmente nueva. Viktor Shklovsky defendía que el verdadero poder del arte reside en su capacidad para renovar nuestra percepción del mundo. Según Shklovsky (1917), el arte tiene la misión de sacudirnos de nuestra apatía diaria, de "hacer que las piedras sean pedregosas", presentando la realidad de una forma que nos obligue a verla de nuevo, con ojos frescos. En lugar de centrarse en el contenido o el mensaje, los formalistas rusos ponían el énfasis en la técnica y la forma, argumentando que la estructura misma del lenguaje y la narrativa es lo que dota de significado a una obra.

ZAJ se erige como un baluarte contra las convenciones del arte, desafiando al público con performances que rompen las expectativas y cuestionan lo que entendemos por arte. Imagina entrar en una sala y encontrarte con un acto de silencio prolongado, o con acciones repetitivas que bordean lo absurdo; estas eran algunas de sus estrategias para sacudir a los espectadores y forzarlos a replantearse sus ideas preconcebidas. El grupo se dedicó sobre todo a lo que ellos mismos denominan un nuevo «teatro musical», en el que el sonido quedaba relegado a un segundo plano, para dar más importancia a los gestos y la producción de objetos.

Me resulta especialmente interesante el enfoque poco académico que el movimiento artístico Fluxus aplicaba a la música. No solo se acercaba a la solemnidad musical con un espíritu claramente irreverente, sino que gran parte de su trabajo consistía en ironizar sobre el lenguaje administrativo, creando obras con apariencia funcional, pero con una lógica evidentemente disfuncional. Sus propias performances musicales los llevaron a crear un tipo de notación musical fuera del pentagrama, implicando formas de comunicación más somáticas e intuitivas, y menos cerebrales. Y, sobre todo, menos serias y más traviesas. Aunque su travesura no carecía de cierta ternura e incluso ingenuidad, también estaba impregnada de una intensa conciencia de comunidad afectiva.

"La música es un lenguaje que todos entienden, pero nadie habla". (Hidalgo, 1970)



Manos de Glenn Gould, imagen extraída de internet

Ricercar a 6, von J. S. Bach 2. ursprünglicher Handschrift.

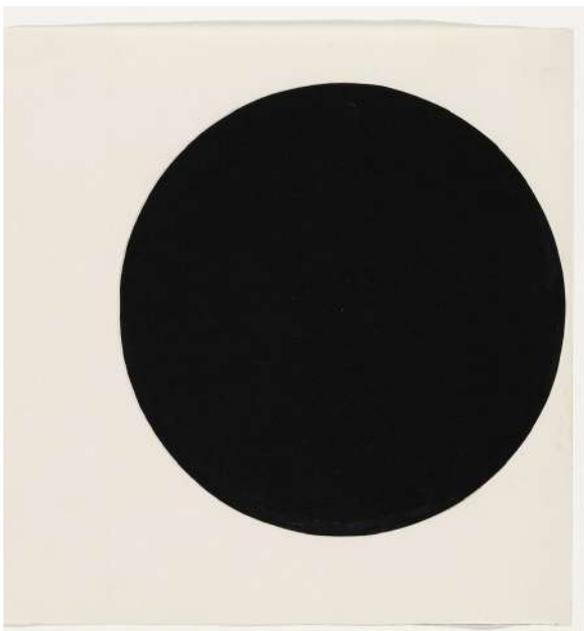
Ex Biblioth. Regia. Vindobonensi.

Ricercar a 6 BWV 1079, Johann Sebastian Bach, 1747





Composición II
Tinta negra sobre papel pautado, instalación, atril
medidas variables
2022



Círculo negro, Alexander Rodchenko, 1915

Página anterior
 Composición III
 papel pautado, instalación
 medidas variables

Este conjunto de obras se sitúa en la tradición del arte que busca desafiar las convenciones establecidas. Este enfoque se relaciona estrechamente con el trabajo de artistas miembros del movimiento Fluxus, quienes se esforzaron por expandir los límites de lo que se considera música y arte. La idea de reconfigurar las partituras musicales se inscribe en esta misma tradición de subversión y recontextualización.

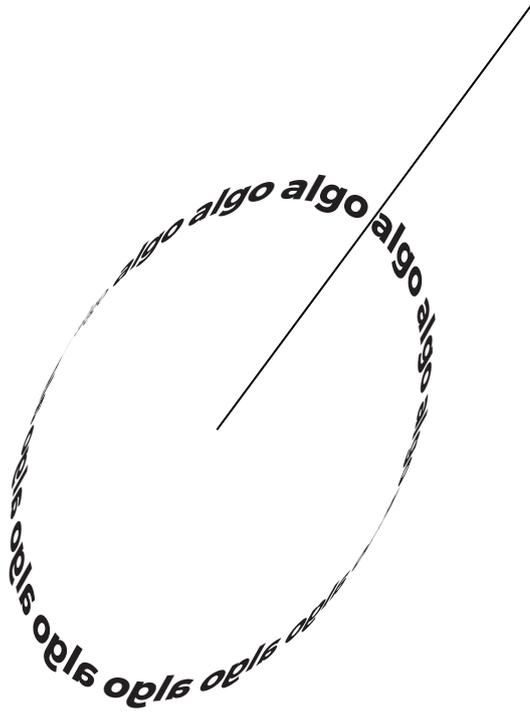
En la intersección del formalismo y el expresionismo, donde la estructura y la emoción coexisten y se potencian mutuamente. Al transformar las partituras en composiciones visuales, se invita a considerar la música no solo como una experiencia auditiva, sino también como una experiencia visual y táctil. Todo resonando con el formalismo ruso, que enfatiza la importancia de la forma y la técnica en la creación de significado, y con el grupo ZAJ, que buscaba romper con las convenciones del arte y la música. Una partitura que se dobla y se convierte en una escultura nos habla de la relación entre la música y el espacio, de cómo estos elementos pueden interactuar y transformarse en algo más que sus partes constituyentes.

Las partituras de evento del movimiento Fluxus, y la notación musical utilizada por sus miembros John Cage, Dick Higgins y Giuseppe Chiari, representan una forma revolucionaria de entender la música y el arte en general. En lugar de seguir las convenciones tradicionales, estas partituras ofrecen instrucciones abiertas y a menudo ambiguas, permitiendo una interpretación libre y creativa. Estas obras no sólo buscan ser ejecutadas sino también experimentadas de manera individual por cada intérprete, reflejando una ruptura con la tradición clásica y un acercamiento más personal y subjetivo al acto de creación.

Este enfoque resuena con el formalismo musical y literario, donde la forma y la estructura son tan importantes como el contenido. Las partituras conectan con el giro afectivo en el arte, al poner énfasis en la experiencia sensorial y emocional del intérprete y el espectador. Al presentar instrucciones que pueden parecer absurdas o simples, estas obras invitan a una reflexión profunda sobre la naturaleza del arte y la experiencia estética, cuestionando las expectativas y normas establecidas. Las partituras de evento de Fluxus, al romper con las formas convencionales y estimular una respuesta emocional y sensorial, se alinean con este enfoque, creando un espacio donde la música y el arte no solo se observan, sino que se viven y se sienten. Esta interacción no solo enriquece la experiencia estética, sino que también fomenta una mayor reflexión sobre la naturaleza del arte y su relación con la vida cotidiana.

Aplicando esta idea a la notación musical en el contexto del movimiento Fluxus, encontramos un paralelismo claro. Las partituras de evento, con sus instrucciones abiertas y a menudo ambiguas, actúan como un mecanismo de desautomatización en el ámbito de la música. Al abandonar la notación convencional y las estructuras predecibles, estas partituras invitan a los intérpretes a abordar la música desde una perspectiva no convencional. Esta ruptura con la norma obliga tanto al músico como al público a reconsiderar lo que constituye una obra musical y a experimentar la performance de manera más visceral y directa.

En la serie *Componer*, abogo por un abandono del lenguaje convencional en favor de formas de expresión más sensoriales y emocionales. Al realizar notación musical partiendo de huellas, doblar las partituras y utilizar formas abstractas, se crea una especie de "vacilación visual" que desafía las expectativas y obliga a reconsiderar su relación con la música y la notación.



t ó c a m e

El arte de las últimas décadas, renuente a seguir reclamando autonomía para el arte, ha estado caracterizado por un fuerte contenido político y una expresión frecuentemente documental, con un tono a menudo prosaico y directo. En los últimos años, en contraposición, surge un movimiento desde el giro afectivo, que aboga por un abandono del lenguaje al considerarlo una forma de sometimiento a la realidad. Este contexto polarizado me ha llevado a explorar cómo mi obra puede existir en un espacio intermedio, donde la forma y la emoción coexisten y se potencian mutuamente.

El ecofeminismo, por ejemplo, está convencido de que la única salida al estado de emergencia climática y medioambiental que vivimos pasa por un cambio radical de mentalidad que impugne el privilegio concedido por el humanismo moderno a los seres humanos sobre el resto de la creación. Esta perspectiva poshumana ve el lenguaje como un instrumento de dominación y sugiere una crítica profunda a su uso. Theodor Adorno, en su "Dialéctica del iluminismo", plantea una crítica contundente al lenguaje de la razón ilustrada, sugiriendo que es un instrumento de dominio que somete al principio de identidad lo que en la vida no es idéntico, contribuyendo así a todos los sistemas de opresión.

Adorno no aboga por un abandono completo del lenguaje, sino por un uso crítico y subversivo del mismo. Ve en el arte abstracto una forma de lenguaje que se rebela contra la obsesión representativa y desafía las convenciones establecidas. Esta idea de utilizar el lenguaje en contra de sí mismo para promover una expresión más poética y menos funcional y conceptual se alinea con mis propios intereses artísticos.

El enfoque en lo afectivo también corre el riesgo de trivializar las emociones viscerales que han motivado numerosos actos violentos. Es crucial reconocer que lo afectivo ha sido utilizado como una herramienta de manipulación desde el nacimiento de la cultura de masas. La posición de líderes como Trump y Bolsonaro es eminentemente emotiva, y sin el lenguaje de la razón, quedamos inertes ante su falta de argumentos. Merleau-Ponty en "Phenomenology of Perception" (1945) ofrece una perspectiva distinta pero complementaria, sugiriendo que el cuerpo es el medio a través del cual experimentamos el mundo y nos comunicamos con él. Para él, el lenguaje no es simplemente una herramienta abstracta de comunicación, sino algo arraigado en nuestra experiencia vivida.

La apuesta radical por lo afectivo implica suprimir el libre albedrío al no distinguir entre afectos buenos y malos. Lo bueno y lo malo son categorías culturales, mientras que los afectos, según Massumi en "The Autonomy of Affect" (1995), son preculturales y prelingüísticos, independientes de cualquier precepto moral. Esto socava tanto la ética como la estética. Evitar estas polarizaciones requiere utilizar el lenguaje en contra de sí mismo, empleando el concepto en una lucha interna para fomentar una expresión más poética.

La noción de utilizar el lenguaje en contra de sí mismo para promover una expresión más poética y menos funcional se alinea con los principios del formalismo lingüístico. La idea de desautomatización, introducida por Viktor Shklovsky, propone romper con las convenciones lingüísticas para provocar una percepción renovada y una experiencia estética más intensa. Esta idea resuena en mi práctica artística, donde busco desafiar y redefinir las convenciones establecidas.





Gesti sul piano, Giuseppe Chiari, 1992

El surgimiento del giro afectivo, que cuestiona la centralidad del lenguaje y aboga por una expresión más visceral y emocional, plantea desafíos y oportunidades para el arte contemporáneo. En un mundo donde las emociones pueden ser manipuladas fácilmente, es crucial reconocer tanto el potencial emancipador como los riesgos de trivialización de lo afectivo. Sin embargo, este enfoque también ofrece la posibilidad de una conexión más profunda y genuina con la audiencia, al permitir que las emociones y experiencias personales jueguen un papel central en la creación artística.



La economía de la consideración cultural es un concepto clave. Cada obra se presenta como una licitación, un intento de aumentar su valor y consideración. Este proceso se refleja en la manera en que mis piezas se detienen en la ejecución, vacilan y luchan por encontrar su voz. Esta lucha no es solo una cuestión técnica, sino también un desafío emocional y conceptual. La vacilación y la dificultad para explicarse son partes integrales del proceso creativo, y a menudo, son estas cualidades las que añaden profundidad y valor a la obra.

El proyecto se centra en la intersección entre forma y emoción, estructura y caos, claridad y vacilación. A través del formalismo literario y musical, así como del expresionismo, se busca crear obras que no solo se experimenten visualmente, sino que también se sientan y se vivan. La exploración de estas dualidades me permite cuestionar y redefinir las convenciones artísticas, creando un espacio donde la forma y la emoción coexisten y se potencian mutuamente. En este espacio, la obra no necesita decir algo específico, sino que se define por lo que hace, por cómo se posiciona y por cómo desafía las expectativas y las normas establecidas.

Páginas siguientes:
Estámpame, de la serie *tócame*
grafito y tinta negra sobre tela, instalación
medidas variables
2023

manifestación del

conflicto entre la

claridad y el caos,

entre lo que se ve

y lo que se siente

a

lor
lor

apriétam
estámpam
y me ames

bre minúsculos
untos de colores

ivén de la refrigeración
terpo
etan el botón del ordenador

Ya no derramaré tinta

Ya no extrañaré el calor

Ya no tengo calor

apétam
estampam
y m

Me basta con descansar sobre inúsculos puntos de color

con el vaivén de la refrigeración

Ser eterno
cuando los niños aprietan el botón del orden

con
con
con
con
con
con
con
con

estámpa
v m

eración
donador

El reto principal que enfrentamos es la aparente neutralidad del lenguaje, el cual intenta universalizar los significados que asigna a la realidad. Sin embargo, la interacción social que configura el significado del lenguaje supera cualquier esfuerzo por lograr una expresión universal, a pesar de que el lenguaje sea el vehículo genérico para la interacción entre los individuos de una comunidad.

En su trabajo "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela" (1997, pp. 1-24), Julia Kristeva aborda la semiótica y critica el desarrollo del estructuralismo y el pensamiento posestructuralista, ofreciendo una perspectiva sobre el lenguaje de la diferencia. Kristeva enfatiza que todo texto, entendido como productividad, desplazamiento y escritura, involucra tanto al productor como al receptor en la construcción del sentido. Introduce la intertextualidad como una noción que desafía la estructuración total de la realidad: "Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de intersubjetividad, se instala la intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble". Este concepto disuelve la idea del texto como una unidad cerrada y establece que siempre está en relación con otros textos. Esta semiótica intenta superar los defectos del estructuralismo —como el estatismo y la falta de historicidad—, provocando un cambio metodológico que enriquece el análisis filosófico del lenguaje.

Así, el lenguaje supera las perspectivas tradicionales que lo ven como una condición originaria necesaria para apropiarse de la realidad. Diversos marcos de referencia plantean la pregunta convergente entre distintos temas: ¿cómo trasciende el lenguaje sus propios límites? La idea de que el lenguaje codifica una visión neutral y homogénea del mundo se inscribe en la certeza de que está situado en una red de relaciones de poder. La filosofía del lenguaje sostiene que el uso del lenguaje es central; esto implica entender sus propiedades estructurales y constitutivas de la conciencia, así como una estructura lingüística que revela un sistema de patrones objetivos con valores específicos en la producción social de significado, desplazando así la noción de un universo objetivo e independiente.

El giro lingüístico comenzó con los trabajos de Frege, quien exploró la identidad de una proposición numérica, a partir de los cuestionamientos de Russell. Sin embargo, fue Wittgenstein quien introdujo en la tradición filosófica el estudio del lenguaje como estructurante de la realidad, en lugar de verlo solo como etiquetas ligadas a conceptos. La filosofía continental mostró que el lenguaje crea la realidad; sin embargo, esta realidad está definida por las diferencias entre los objetos que percibimos. En otras palabras, los conceptos no pueden existir sin ser nombrados, ya que son las diferencias las que estructuran nuestra percepción, un proceso que ocurre cuando los símbolos nos otorgan las características propias de cualquier objeto. Así, el sistema simbólico del lenguaje se reconoce como condición necesaria para concebir y comprender la realidad, pues los símbolos tienen significado y son estructurados por el lenguaje.



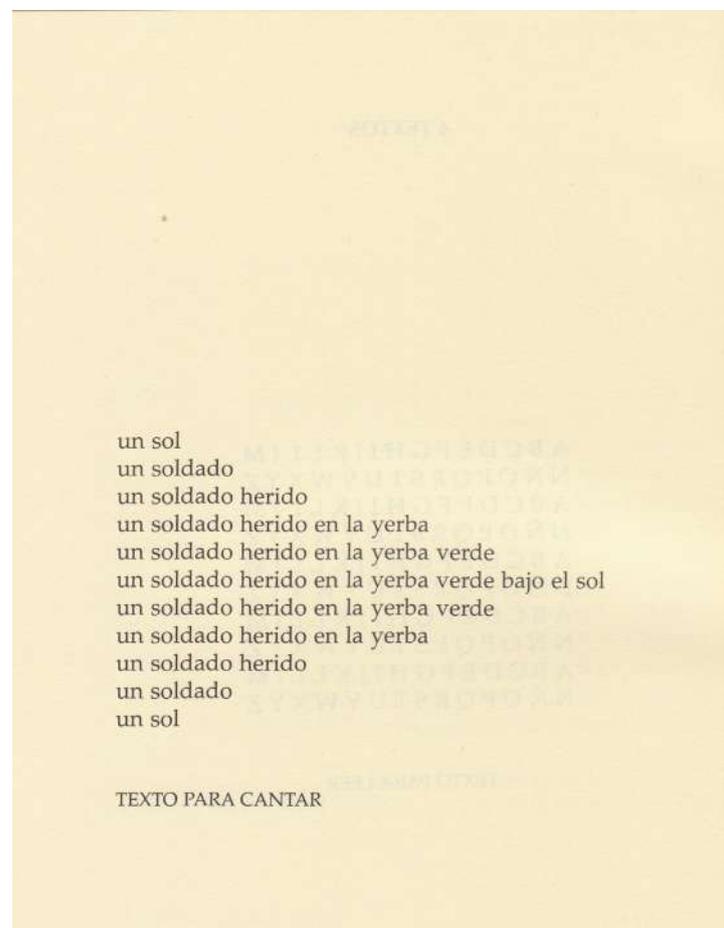
Retomando entonces el formalismo ruso, este movimiento proporciona una perspectiva complementaria al abordar la naturaleza del lenguaje y su función en la percepción y producción del significado. Shklovitch destacó la importancia de la forma y el estilo en la renovación de la percepción, desafiando la idea de que el lenguaje es simplemente un vehículo neutral para la comunicación. En este sentido, su enfoque se alinea con la crítica de Theodor Adorno y Max Horkheimer en "Dialéctica del Iluminismo", (1944) quienes exploraron cómo las estructuras de pensamiento y lenguaje pueden mantener y perpetuar formas específicas de poder y dominio.

El desafío que plantea Shklovitch respecto a la percepción y el significado del lenguaje encuentra resonancia en el trabajo de Julia Kristeva sobre la intertextualidad y la construcción del sentido. Su perspectiva, que enfatiza la productividad y el desplazamiento en la escritura, complementa la crítica formalista rusa al lenguaje como un proceso dinámico de percepción y construcción de significado.

Desde esta convergencia teórica, surge un interrogante clave: ¿cómo el lenguaje supera sus límites inherentes para codificar una visión del mundo que no sea neutra ni homogénea? Tanto el formalismo ruso como la dialéctica del Iluminismo y la semiótica de Kristeva sugieren que el lenguaje no solo comunica sino que también estructura y configura nuestra comprensión de la realidad. Este enfoque desafía las concepciones tradicionales que reducen el lenguaje a un mero vehículo de comunicación, argumentando que sus propiedades estructurales y su uso están intrínsecamente ligados a relaciones de poder y producción social de significado. Así, la interacción entre las ideas de Shklovitch, Adorno, Horkheimer y Kristeva subraya cómo el lenguaje, lejos de ser neutral, juega un papel activo en la configuración de nuestras percepciones y comprensiones del mundo, revelando su complejidad y su capacidad para desafiar y transformar las normas establecidas.







Canto visible, Jorge Eduardo Eielson, 1960

El lenguaje poético, dentro del marco teórico discutido anteriormente, juega un papel crucial al desafiar las convenciones y estructuras establecidas del lenguaje. Desde la perspectiva de Víktor Shklovsky y su concepto de “desautomatización”, el lenguaje poético busca renovar y revitalizar la percepción al romper con las formas convencionales de expresión. Esto se alinea con la idea de que el arte, incluida la poesía, permite al individuo “ver” de manera fresca y original, más allá de los patrones preestablecidos de “reconocimiento”.

Julia Kristeva, por su parte, amplía esta idea a través de la noción de intertextualidad en el lenguaje poético. Según Kristeva (1997), la poesía no solo absorbe y transforma otros textos, sino que también crea un espacio donde las estructuras lingüísticas y las significaciones pueden ser subvertidas y reimaginadas. Esta perspectiva desafía la concepción de que el lenguaje poético está limitado por las normas convencionales y sugiere que la poesía opera en un terreno que trasciende las limitaciones habituales del lenguaje. Desde la crítica de Adorno y Horkheimer (1944), el lenguaje poético se ve como un sitio de resistencia contra las estructuras de poder y dominación que pueden estar implícitas en las formas de lenguaje más convencionales y utilitarias. La poesía, a través de su capacidad para renovar la percepción y desafiar las normas lingüísticas establecidas, ofrece una alternativa a la homogeneización y estandarización del lenguaje en la sociedad moderna. Es un espacio de exploración y liberación lingüística que cuestiona y expande los límites del lenguaje, permitiendo nuevas formas de comprensión y significación en la experiencia humana.







Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." *South.*

3. *Med.* To cause a discharge from, as in purging.

flux (flüks), *n.* [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See **FLUENT**; cf. **FLUSH**, *n.* (of cards).] 1. *Med.*

a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge: as, the bloody flux, or dysentery. b The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, **PURGE** the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — **PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!**

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.

3. A stream; copious flow; flood; outflow.

4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. **REFLUX**.

5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare.*

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART,
Promote living art, anti-art, promote **NON ART REALITY** to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

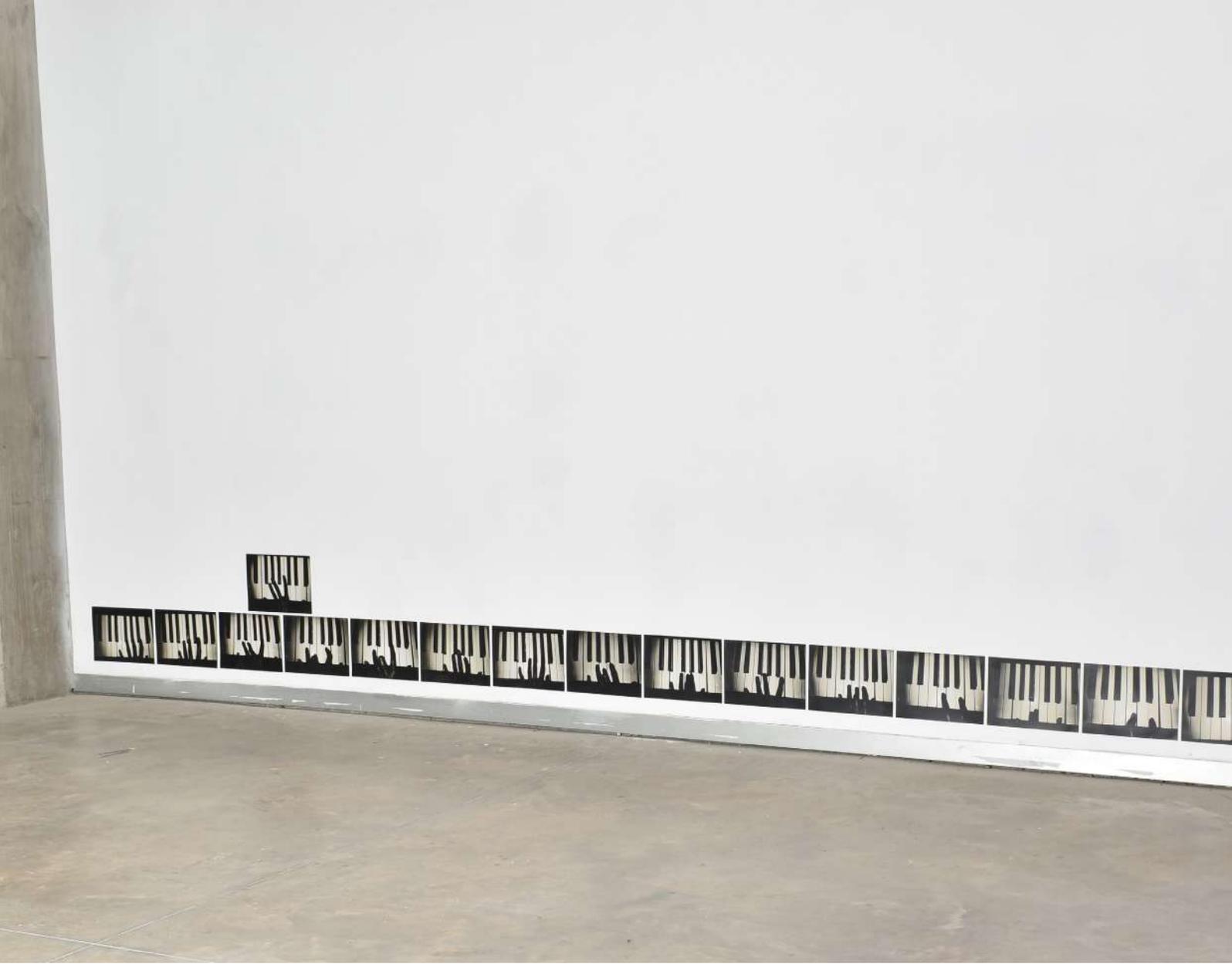
7. *Chem. & Metal.* a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as ro-in.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

Fluxus Manifesto, George Maciunas, 1963







“Quien sabe algo sobre la relación de los movimientos del pianista con la ejecución de una pieza de música, oirá algo que el mero profano no percibe, así como el pianista experto -teclea- la música mientras lee una partitura”.
(Dewey, 1980, p. 111)

Según Shklovsky en su obra “Theory of Prose”, una de las distinciones más significativas radica en la diferencia entre el “reconocimiento” y el “ver”. El “reconocimiento” implica entender un objeto mediante fórmulas, convenciones y preconceptos establecidos, mientras que el “ver” implica percibir un objeto tal como lo revela un artista que utiliza las herramientas de su oficio. El acto de “ver” es una forma dinámica y activa de percepción que se activa mediante la técnica del artista, permitiéndonos descubrir lo que anteriormente era invisible y aún no se había manifestado.

“Todos imaginan que el alma es una especie de ser. Pero, ¿por qué no podría ser música? Y así buscan sus ‘propiedades’ (las propiedades de un objeto). Pero, ¿por qué no podría simplemente tener forma?...” (Shklovsky, 1990, p. 190).

Sin título, de la serie *Tócame*
fotografías, instalación
medidas variables
2024



Exposición grupal sobre el lenguaje, patrones y sistemas



De izquierda a derecha:
Conexiones, Laura Medaglia. *Sin título*, Natalia Calero. *Tócame*, Natalia Calero. *Sin título*, Miriam Gil.
El discurso artístico, Eduardo Carmona. *Sin título*, Miriam Gil. *Estámpame*, Natalia Calero. 2024.



Study for Horizon, Sigurður Guðmundsson, 1975

El concepto de horizonte, que en el arte y la filosofía a menudo representa el límite entre lo conocido y lo desconocido, la separación entre tierra y cielo, o la frontera entre el presente y el futuro, nos invita a considerar cómo la poesía puede trascender las fronteras convencionales de la comunicación y la percepción. Este enfoque revela que el lenguaje poético no solo refleja la realidad, sino que también la reconfigura, desafiando nuestras nociones preconcebidas. El horizonte simboliza tanto los límites tangibles de nuestras experiencias como las fronteras abstractas del conocimiento y la expresión artística. En este sentido, el lenguaje poético actúa como un puente que nos permite cruzar y redefinir estos límites, creando nuevas formas de significado y experiencia. Somos impulsados por este proceso del giro afectivo, que subraya la importancia de las emociones y los afectos en la construcción del sentido, reconociendo la dimensión emocional del lenguaje y su capacidad para generar resonancias afectivas profundas.

Los movimientos artísticos que subvierten las expectativas y estructuras convencionales a través de la irreverencia y la ironía demuestran que el arte puede utilizar la disfuncionalidad y la creatividad para revelar nuevas verdades y sensibilidades. Estos enfoques integran objetos cotidianos y situaciones absurdas, aportando sentimentalidad y elementos proto-LGBTQ+ en performances, acciones y poesías. La crítica a la explotación de la naturaleza y la opresión de las mujeres propone una reevaluación de los valores y las prácticas que sustentan estas relaciones. Así, el lenguaje poético nos invita a explorar y expandir nuestros horizontes, descubriendo nuevas posibilidades en la interacción entre la vida, el arte, la comunicación y los afectos.



natalia, lee! !

!

!

!

!

!

!

!

La lectura es una relación entre lo escrito y el lector, no entre el escritor y el lector porque lo escrito, escrito está.

Leer no escribir.
El escritor no es el lector.

El escritor no necesita un público, le basta con escribir. Bien mejor que mal.

Lo escrito puede no ser leído. Aunque no sea leído existe. La existencia no necesita testigos. Ni testimonio.

La lectura privada no es la lectura pública.

Las dos son peligrosas.

El buen lector está sólo en la lectura pública y acompañado en la lectura privada.

El buen lector nunca está solo consigo mismo.

No se oye a sí mismo. Oye la lectura.

Oír la lectura no es oírse a sí mismo.

El buen lector está pendiente de la escritura y de la lectura.

El mal lector está pendiente del público y de sí mismo.

La lectura ha de estar pendiente de la lectura.

Leer no es ver.

Hay que ver para leer y hay que leer para ver.

Leer no sólo es ver..

Ver no es sólo leer.

Las dos cosas son difíciles.

Una visión directa hace difícil la lectura.

Una lectura fácil hace difícil la visión.

La escritura es una notación, un conjunto de signos, que tiende a establecer el mayor grado posible de realidad. Lo escrito, escrito está..

Realidad.

Una escritura verdadera ha de ser libre porque la realidad es algo abierto y la escritura ha de dejar constancia de la realidad.

Lo escrito, escrito está, esa es la realidad.

Ha sucedido así, pero pudo haber sido de otra manera: esa es la libertad.

La escritura moderna tiene sus ilusiones.

Pero no es ilusoria, ni ilusionista.

El escritor moderno también tiene sus ilusiones.

Pero no es un iluso.

Sabe que sus ilusiones son eso, ilusiones.

Se pueden destruir algunas ilusiones, pero no todas.

No hay vida sin ilusión. También de ella se vive, como dice la gente.

Pero.

La escritura moderna no es ilusionista.

El ilusionismo pretende hacer olvidar las dimensiones reales de un arte y absorberlas en las ilusorias. Que veamos ricos manjares donde sólo hay un cuadro. Es indulgente.

Por eso el contrailusionismo moderno hace que la ilusión se vuelva contra sí misma y se declare como tal ilusión, reforzando así los elementos reales de una obra.

El cultivo innecesario o gratuito de la ilusión es una debilidad.

La escritura moderna es directa.

También es libre.

Ser directo tiene sus problemas.

La libertad también los tiene.

Hemos dicho que la visión directa hace difícil la lectura.

Por eso la escritura moderna es difícil.

Y no sólo por eso.

Está la libertad.

La escritura moderna se ha liberado de muchas cosas, de las palabras, de las sílabas, de las descripciones, de la psicología, de la historia..

Ha suprimido muchas necesidades.

No es positivo. Es directa y libre como el amor.

Que también tiene sus problemas.

Y pocos puntos de apoyo.

Escritura no es dibujo ni pintura. No es sólo eso.

Tampoco es caligrafía.

La caligrafía fue una cosa muy seria. Estabilizada la escritura. Pero el momento histórico de la caligrafía ha pasado. Ahora es cosa de estetas.

Tampoco es la escritura tipografía.

La llamada revolución tipográfica también ha pasado y no produjo demasiada buena tipografía. Pero no faltan los románticos que se han quedado en ella y juegan al pseudomodernismo o al constructivismo o a la Bauhaus. Son juegos estéticos.

Escritura no es pintura.

La pintura es cosa de color, la escritura de mancha. De tinta.

Los estetas que enmarcan un «poema visual» y lo colocan en una galería creen que ya ha llegado la hora feliz de la confusión de todo con todo.

Otros, más duros y científicos, llaman a eso «un experimento».

La hora del maíz híbrido habría sonado para el arte.

La escritura moderna no es cosa de «experimentos».

Es una cosa de experiencia.

Uno de los temas que ronda a la escritura es el de la arbitrariedad.

Se dice que el signo escrito es un signo arbitrario, que no hay nada en una N que la haga sonar como ene, salvo una decisión arbitraria.

Se dice también que el signo dibujado es menos arbitrario, que es como es, que es lo que es.

Pero la cosa se complica cuando se dice también que el dibujo e incluso la fotografía realistas con un lenguaje y se saca a relucir el que algunos salvajes no «reconocen» al modelo de una fotografía realista.

El signo escrito moderno se preocupa poco de su significado convencional, hasta el punto de que se aproxima al dibujo.

Ya estamos otra vez en el dibujo.

Y en cuanto nos acercamos al dibujo, ya le estamos pidiendo más a la escritura.

¿Más?

¿Qué más?

¿Otra vez música?

¿Otra vez palabras?

¿O una coherencia propia?

¿Una narrativa propia?

¿Coherencia dramática?

¿Una historia escrita y no hablada?

¿Más?

Más.

¿Y menos?

Sí también, menos.

¿Pero qué?

¿Qué?

No lo sabemos.

Digámoslo de una vez. El escritor moderno no sabe qué escribe. No sabe lo que hace. ¿Hay una Bienaventuranza para los que no saben lo que hacen? ¡Hace tantos años que no he leído el Evangelio!

Eso de no saber lo que se hace es grave.

Sí grave.

Más grave que no saber para quién se escribe.

Sabe cómo escribe pero eso no tiene importancia.

¿O la tiene?

¿Un buen escritor moderno sabe cómo escribe pero no qué escribe?

Quizá no sepa tan bien cómo escribe y sepa algo más de lo que parece de cómo escribe.

¿Y el interés?

La escritura moderna es poco interesante y el escritor moderno es poco interesado.

Por ahora. Quizá no convenga introducir el interés antes de tiempo.

¿Y antes de morir?

Antes.

El «interés» es siempre a costa de la escritura y la escritura a costa del «interés».

¿De verdad?

No seamos, no somos ya, tan puritanos.

¿Y la lengua?

El escritor moderno no la usa para escribir.

¿Prohibiciones?

Ninguna.

¿Y los escritores?

La escritura moderna no es cosa de escritores, ni de intelectuales, ni de élites, etc. Es escritura de verdad, no escritura de clase.

¿Y el pueblo?

Yo también soy el pueblo y todos.

¿Y el compromiso?

Cada cual tiene o no los suyos.

¿Y para terminar?

A buen principio no hay fin.

Seguiremos.

Mientras podamos.
y mientras vivamos.

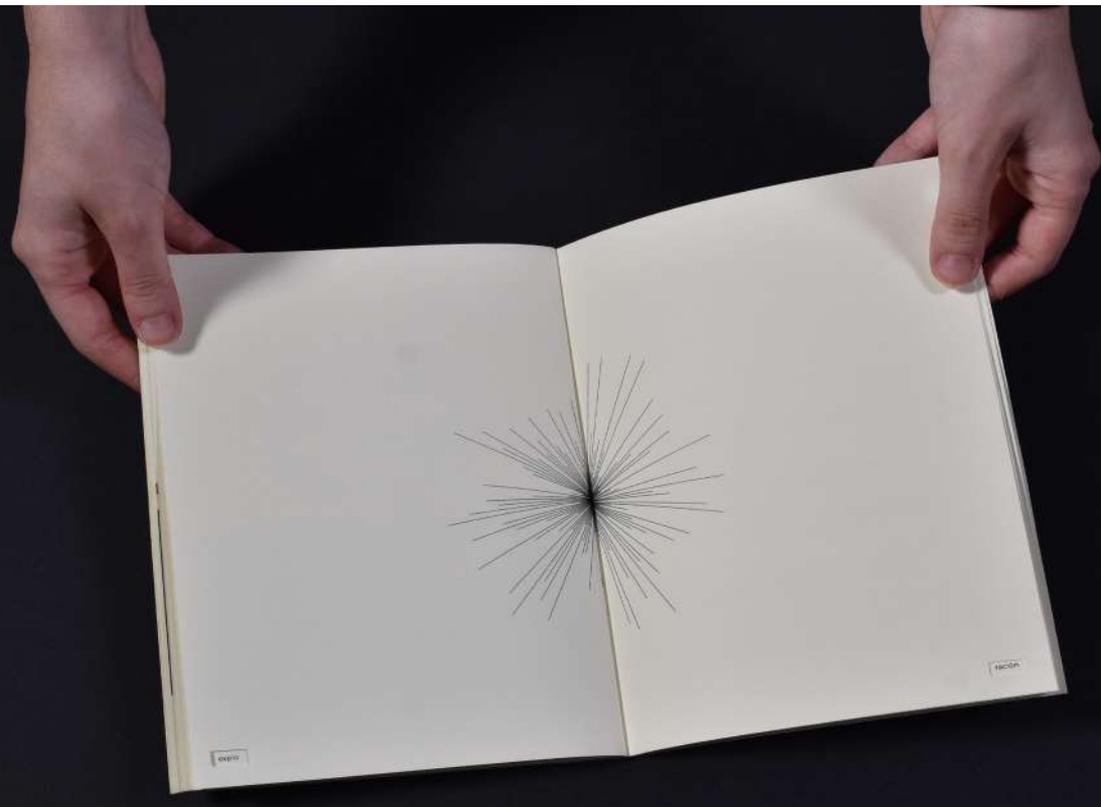
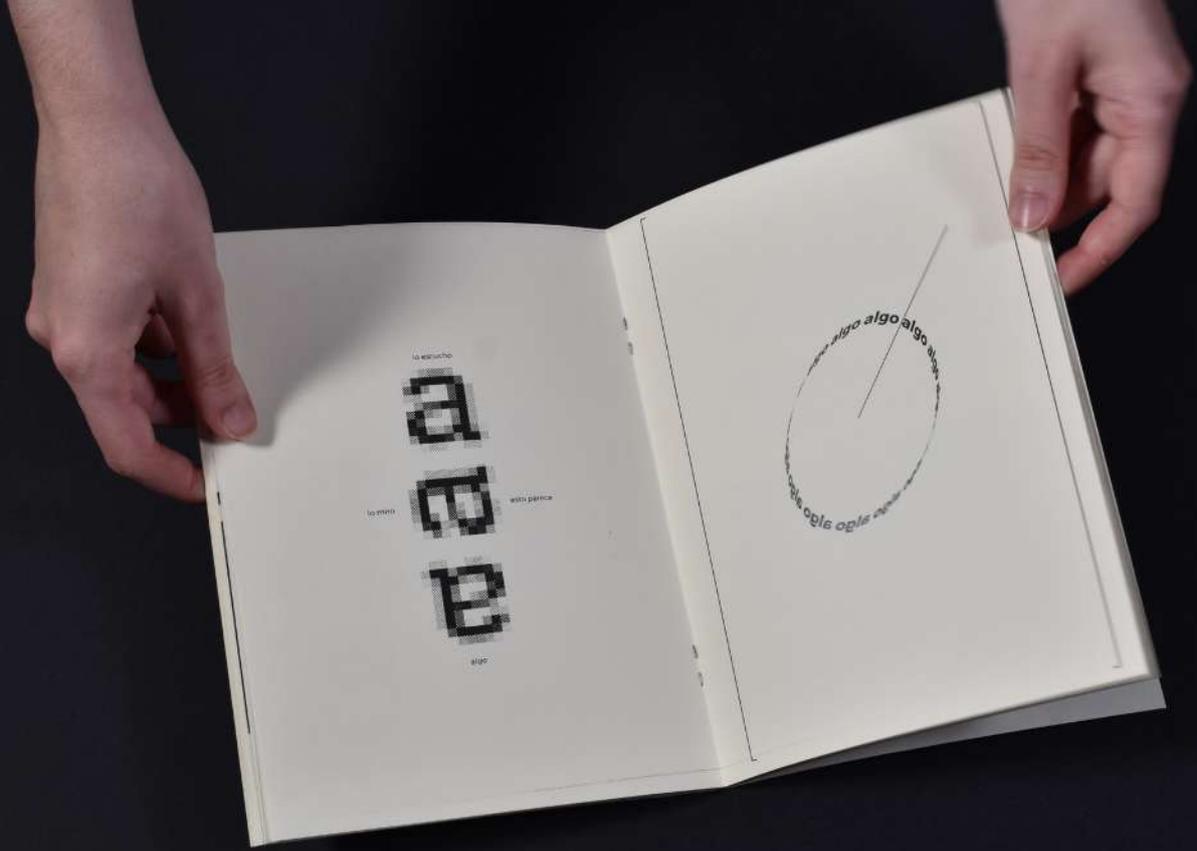
escribiendo, y
escribiendo y
escribiendo

¿Por qué tres «escribiendo»?

¿Es que vamos a hablar otra vez de convención?





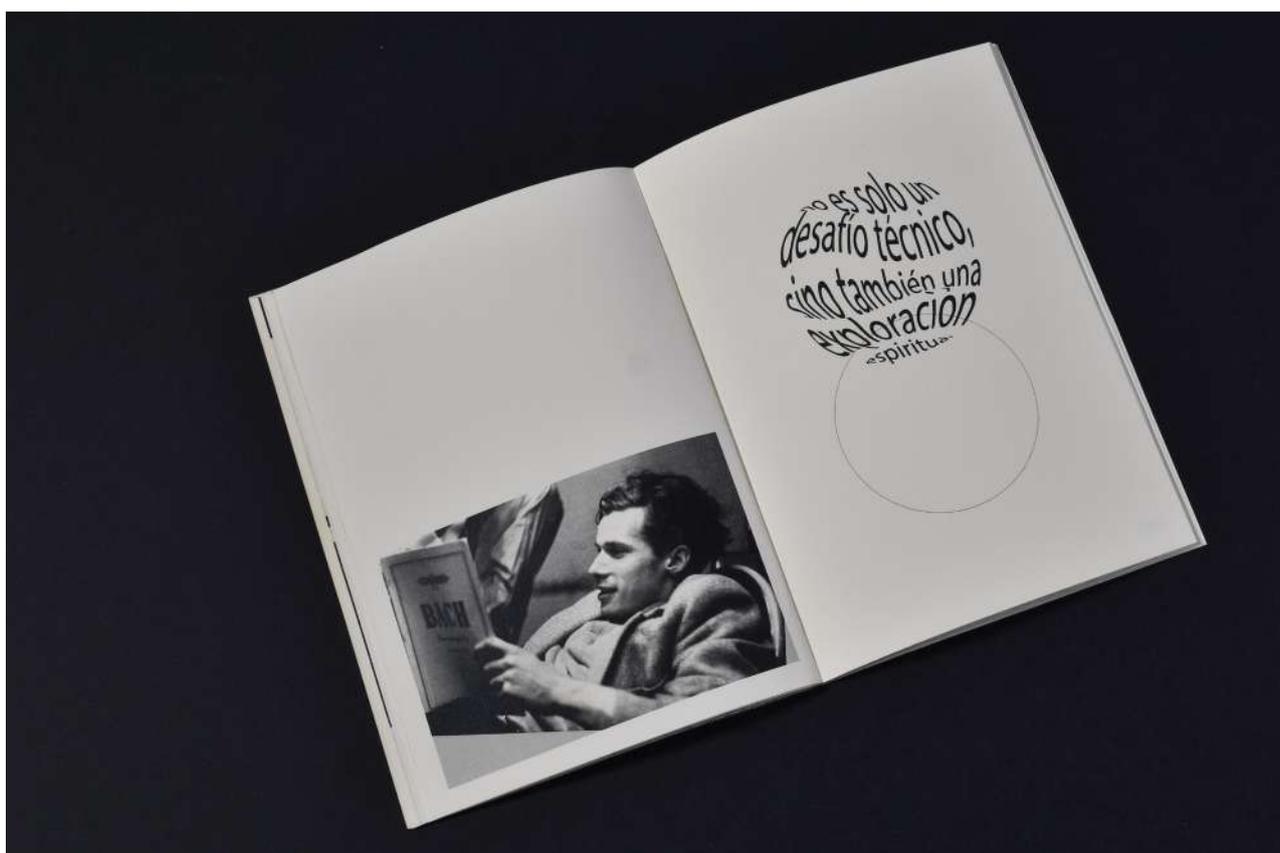




El formalismo, con su énfasis en la forma sobre el contenido, encuentra resonancia en las composiciones de Johann Sebastian Bach, cuya estructura contrapuntística muestra cómo la precisión matemática puede generar una profunda resonancia emocional. El mismo rigor formal se observa en la obra de Glenn Gould, quien interpretaba a Bach con una claridad y precisión que resaltaban las complejidades estructurales de sus composiciones. Esta intersección entre la técnica formal y la emoción se convierte en un campo fértil para la exploración artística.

El expresionismo, con su relevancia en la representación de los sentimientos y experiencias internas, también ofrece una vía para explorar cómo la forma y la emoción pueden cohabitar en el arte. Wassily Kandinsky, pionero del expresionismo abstracto, veía el arte como una manifestación directa de las emociones del artista, una creación que se aparta de lo meramente intelectual.

La obra de Erik Satie, con su simplicidad minimalista y rechazo a las convenciones románticas, ilustra cómo la economía de medios puede conducir a una expresión potente y significativa. La música de Satie, con sus estructuras repetitivas y sencillas, crea una atmósfera introspectiva que invita a una percepción renovada, en consonancia con la idea de desautomatización propuesta por Viktor Shklovsky, que busca romper con las convenciones para provocar una experiencia estética más intensa.



natalia POHPAH
calero 2024
pérez

P O

H

i ii
i i



POPAH
edición
din A3 plegado
2024

Vivimos
nuestras vidas en un estado
de semiconsciencia, viendo
sin realmente ver, oyendo
realmente escuchar. El arte es
el antidoto a esa condición.
Nos despierta, nos hace plenamente
conscientes. En eso radica
su poder transformador.



El libro se convierte en una pieza lúdica que desafía su función tradicional de contener y transmitir información. No solo se lee, sino que se experimenta, se manipula, se juega. Se deshace la barrera entre el objeto y el sujeto, y se abre un espacio para la interacción. Se transforma el libro en un objeto que invita a una nueva forma de relación con el lenguaje y la materialidad. Las convenciones estructurales y estéticas establecidas caminan sobre una cuerda floja. Al igual que las partituras experimentales, estas creaciones buscan desautomatizar nuestra percepción y nuestra relación con los objetos cotidianos. La materialidad del libro se convierte en un terreno fértil para la subversión. En lugar de ser un simple vehículo de ideas, el libro-juguete se convierte en un agente activo que desafía y reconfigura el significado a través de su forma y estructura.

Sus páginas, los textos que juegan con la tipografía y la disposición espacial o los elementos interactivos, invitan a participar activamente en la creación de sentido. Esta dimensión lúdica no solo enriquece la experiencia estética, sino que también provoca una reflexión sobre la naturaleza del lenguaje y la comunicación. ¿Qué sucede cuando el libro, tradicionalmente un medio estático de transmisión de conocimiento, se convierte en un objeto dinámico y mutable? La idea de desautomatización nos lleva a reflexionar sobre el rol del lenguaje y la estructura en la formación de nuestras percepciones y comprensiones del mundo. El libro deja de ser un mero recipiente de palabras para convertirse en una experiencia total, donde la forma, el contenido y la interacción se entrelazan de manera inseparable. En el formalismo musical, la estructura interna de la obra se convierte en un elemento central de la experiencia estética donde la disposición de los sonidos en el tiempo crea una experiencia emocional y sensorial. El libro-juguete utiliza la disposición espacial y material de sus elementos para generar una experiencia multifacética y rica.



Se convierte en una metáfora del propio proceso artístico, donde la forma y el significado están en una constante puja y negociación, y donde la interacción e implicación son esenciales para la creación de sentido. Se posiciona en la intersección entre la crítica cultural y la experimentación estética, explorando cómo los objetos cotidianos pueden transformarse en vehículos de reflexión y creatividad.

instrucciones para



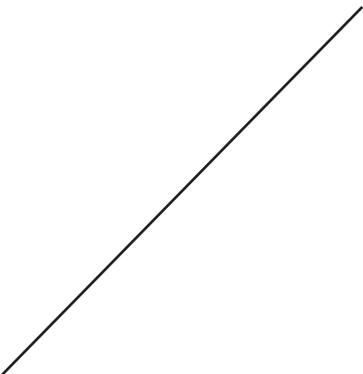


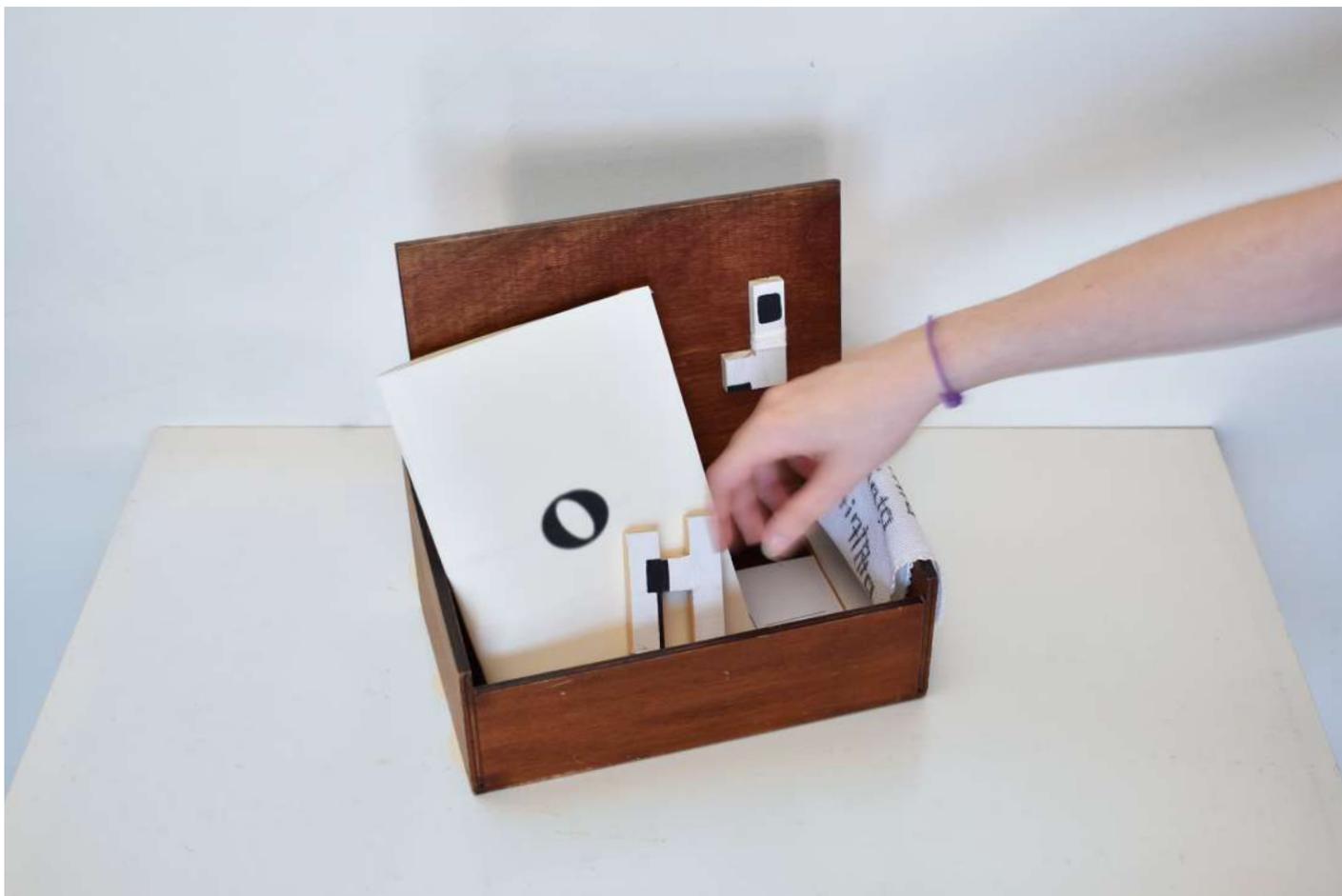
Página anterior
Fluxkit, V.A. 1969





Mi kit
Caja de madera con varios objetos interactivos
medidas variables
2024





objeto móvil y transformable que simboliza la fluidez del pensamiento y la capacidad para trascender fronteras y categorías.



El kit no es solo una compilación de objetos; es una manifestación tangible de la tensión entre el lenguaje y su propia negación, una lucha perpetua por trascender las limitaciones impuestas por las convenciones artísticas. En relación con el concepto adorniano del "lenguaje contra el lenguaje", se encarna la crítica radical a la representación y la búsqueda de nuevas formas de expresión. Dentro, cada pieza actúa como un nodo en una red de significados potenciales, una invitación a reconfigurar la relación entre el significante y el significado.

El contenido de esta caja aboga por un arte interdisciplinar y experimental. En consonancia con la noción de desautomatización, se despierta una percepción renovada, rompiendo con la rutina y la familiaridad del lenguaje. Aquí, nace un espacio donde las fronteras entre la música, el lenguaje y las artes crean un campo fértil que se disuelven para la innovación y la reflexión. Cada objeto es un gesto hacia la revalorización de lo incierto, lo vacilante y lo indefinido, elementos que enriquecen la experiencia estética y amplían el entendimiento del arte. Se materializa un esfuerzo por encontrar nuevas formas de consideración cultural, donde el arte no se explica, sino que se vive y se reinterpreta continuamente.

No es solo una recopilación de objetos, sino una metáfora de la movilidad y la transformación del pensamiento artístico. Actúa como un contenedor de ideas y posibilidades, reflejando la noción de transformación y reconfiguración en cualquier contexto, desafiando así las barreras del espacio y el significado. Nace entonces un espacio conceptual donde la intersección entre forma y emoción, estructura y caos, se pone en juego continuamente. El lenguaje y las estructuras formales pueden ser reconfiguradas para abrir nuevas posibilidades. Al levantar la solapa, la música y el arte visual se convierten en lenguajes poéticos que, al ser utilizados contra sí mismos, revelan nuevas dimensiones de significado y experiencia. Este diálogo entre diferentes formas de arte y pensamiento es fundamental para cuestionar y expandir los límites del arte.

Este enfoque se alinea con la crítica cultural y la experimentación estética, donde el arte no necesita decir algo específico, sino que se define por lo que hace y por cómo desafía las expectativas y normas establecidas. Cada objeto se convierte en un gesto hacia la revalorización de lo incierto, lo vacilante y lo indefinido. El lenguaje poético y la intertextualidad se entrelazan para generar nuevas formas de entendimiento y apreciación del arte.

Las prácticas artísticas no se limitan a un solo medio o forma; en cambio, abrazan la interdisciplinariedad, permitiendo que el arte visual, la música, la performance y la poesía coexistan y se enriquezcan mutuamente. Así, una partitura puede ser más que un conjunto de instrucciones para producir sonidos; puede convertirse en una obra visual, un poema o una acción.

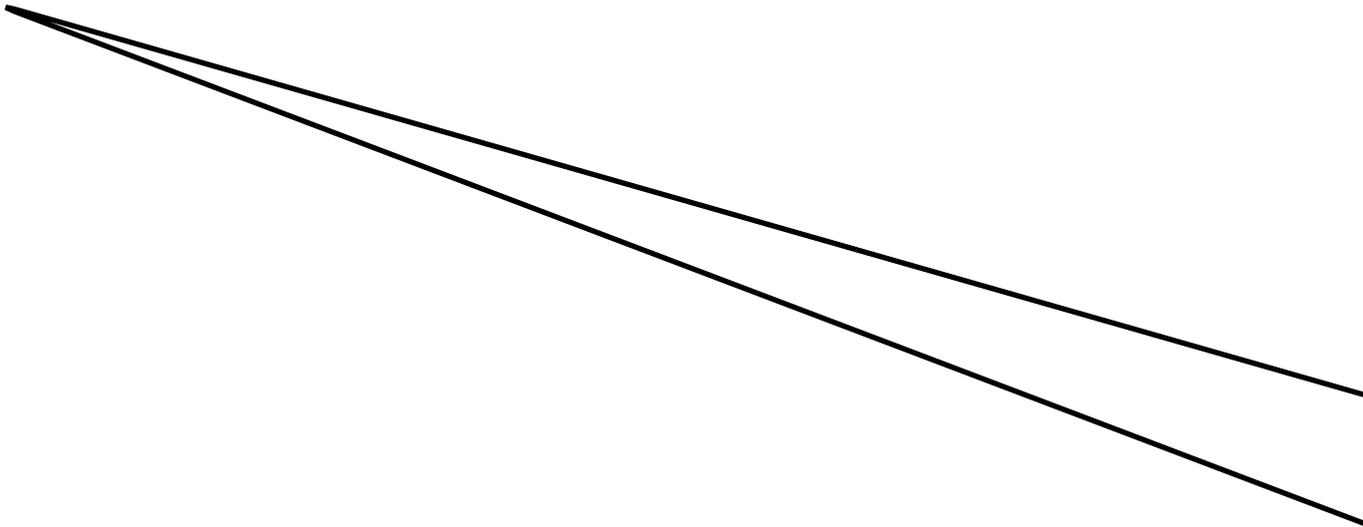


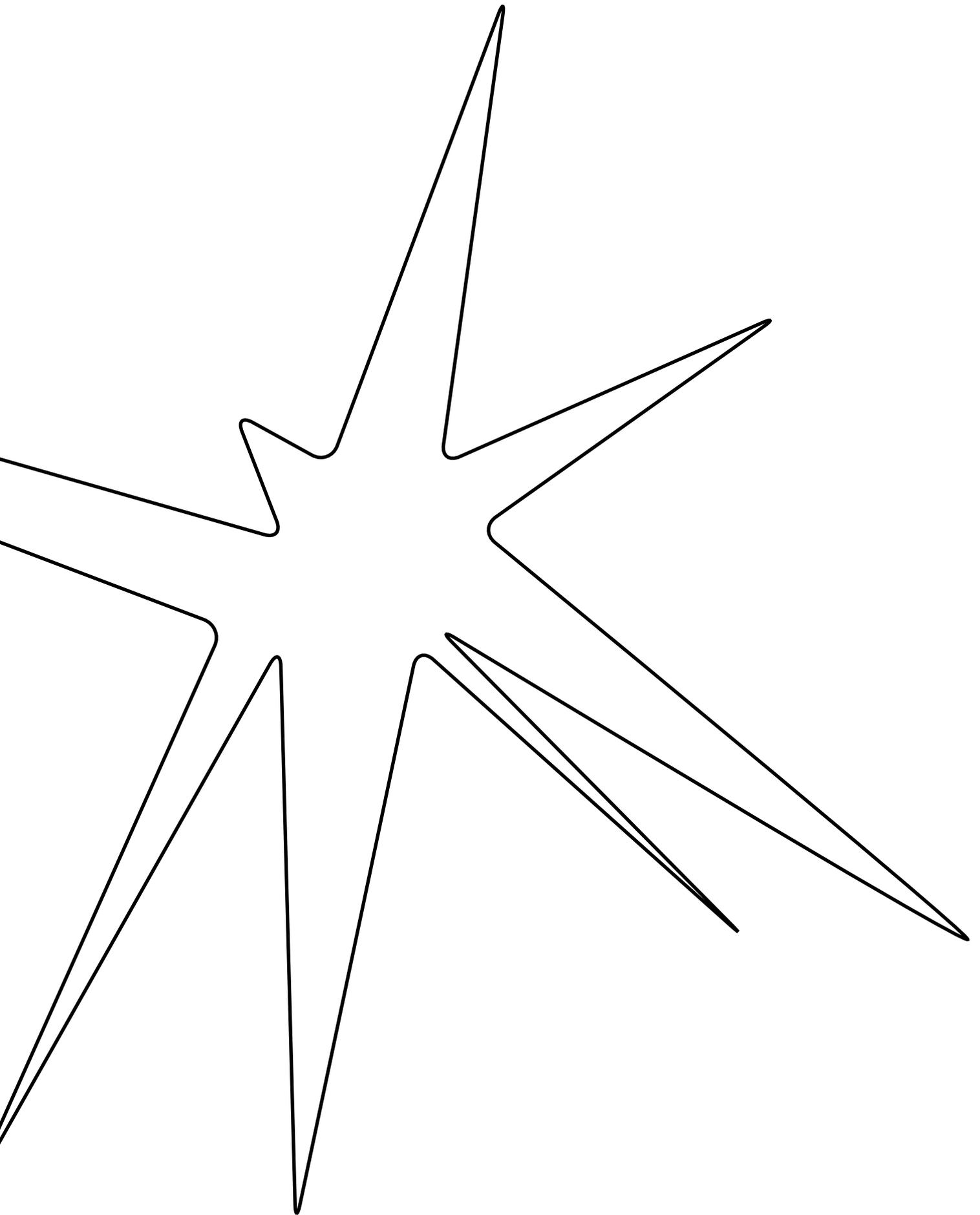
El formalismo del lenguaje está involucrado con cómo la estructura afecta la referencia y el significado, mientras que el formalismo musical se centra en la estructura interna y su efecto estético. En el ámbito del lenguaje, los formalistas analizan cómo las reglas gramaticales y las estructuras sintácticas influyen en la forma en que interpretamos y entendemos los textos. Esta perspectiva permite desentrañar las capas de significado implícitas en la construcción de las oraciones, explorando cómo cada elemento lingüístico contribuye a la creación de sentido. Roman Jakobson (1960), subrayaba la función poética del lenguaje, donde la atención se centra en el mensaje en sí mismo y en su construcción formal, destacando la importancia de las figuras retóricas y los patrones sonoros que enriquecen el texto.

En la música se argumenta que la belleza su belleza reside en sus "formas sonoras en movimiento" (Hanslick, 1854). La música, en esta visión, no necesita recurrir a referencias externas ni representar historias para ser valiosa. Su poder radica en cómo los elementos como el ritmo, la melodía y la armonía se combinan para crear una experiencia estética completa y autónoma. La estructura interna de una pieza musical, sus progresiones armónicas y sus desarrollos temáticos, son los elementos que capturan y mantienen la atención del oyente, generando una resonancia estética que va más allá de lo descriptivo o narrativo. George Brecht (1963), por ejemplo, utilizaba instrucciones simples y abiertas en sus "event scores", transformando acciones cotidianas en performances cargadas de significado. Metodología que refleja una intersección entre el formalismo lingüístico y musical, creando un espacio donde la forma y el contenido se fusionan para cuestionar y expandir las percepciones del arte y la realidad.



La relación entre forma y significado en el lenguaje, y la estructura interna en la música, sugiere un terreno fértil para la creación artística que desafía y reconfigura las expectativas tradicionales. Adoptando estrategias de desautomatización y empleando el lenguaje "contra sí mismo", las obras pueden desentrañar nuevas capas de significado. Así, me sitúo en la confluencia de estas corrientes, como Gould se situaba en las corrientes del rigor estructural extremo y de la subjetividad y expresionismo (entendiéndolo como una actitud) cuando interpretaba a Bach.





b i b l i o g r a f í a

- Álvarez, M. (2023, febrero 7). *Walter Marchet*. (Ars Sonora) Radio Clásica de RNE. <https://www.rtve.es/play/audios/ars-sonora/ars-sonora-walter-marchet-07-02-09/406723/>
- Adorno, W., & Horkheimer, M. (1944). *Dialéctica del Iluminismo*. Redmoviemientos.
- Bann, E. (1973). *Russian formalism; a collection of articles and texts in translation*. New York, Barnes & Noble.
- Chuit, R. (2020). *Epistemología de la teoría literaria: objeto y método en el formalismo ruso*. *Aisthesis*, 66(66), 13-35. DOI: 10.7764/aisth.66.3
- del Castillo, R. (2017, diciembre 30). *Glenn Gould, el maniático puritano*. *Revista de Libros*. URL: <https://www.revistadelibros.com/glenn-gould-el-maniatico-puritano/>
- Dewey, J. (1934). *El arte como experiencia*. Paidós Estética 45.
- Ediciones El Viso (Ed.). (2013). *Guía del MoMA. 350 obras del Museum of Modern Art, Nueva York*.
- Frege, G. (1973). *Sobre sentido y referencia*. En *Estudios sobre semántica*. Ariel.
- George Maciunas. (2020, noviembre 10). *El arquitecto de la corriente Fluxus*. *Fahrenheit Magazine*. URL: <https://fahrenheitmagazine.com/arte/george-maciunas-el-arquitecto-de-la-corriente-fluxus>
- ¿Cómo heredar Fluxus? (s. f.) Caja Negra Editora. URL: <https://cajanegraeditora.com.ar/tag/fluxus/>
- Kristeva, J. (1997). *Bajín, la palabra, el diálogo y la novela*. Intertextualité.
- Lara, A., & Enciso, G. (2013). *El Giro Afectivo*. *Athenea Digital*. *Revista De Pensamiento E investigación Social*, 13(3), 101 – 120. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n3.1060>

Massumi, B. (2015). *Politics of Affect*. Polity Press.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phenomenology of Perception*. Editions Gallimard.

Meyer, L. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Monsaingeon, B. (2017). *Glenn Gould: No, no soy en absoluto un excéntrico* (Fernández, J. Trans.). Acantilado.

Musicista o Pittore? Entrevista a Giuseppe Chiari di Helena Kontova. (2020, noviembre 24). Flash Art. URL: <https://flash---art.it/article/musicista-o-pittore-giuseppe-chiari/>

Rodríguez, H. (2020). *Contingencias del lenguaje*. *Lingüística y lenguas*. 1. URL: https://ciencia.lasalle.edu.co/edulisalle_linguistica-lenguas/1

Sarmiento, J. (1987). *La otra escritura. La poesía experimental española 1960-1973*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Shklovsky, V. (1990). *Theory of Prose*. Dalkey Archive Press.

Todorov, T. (1970). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI Editores.

VV.AA. (2019). *Fluxus escrito. Actos textuales antes y después de Fluxus*. Caja Negra.

